

Albarrán Diego, Juan: “Waltar Serner. Más allá del temblor dadá”, en Walter Serner: *Manual para embaucadores*. Santander, El Desvelo Ediciones, 2011, pp. 13-21, ISBN: 978-84-938663-2-7.

Walter Serner. Más allá del temblor dadá.

Juan Albarrán

Cuando Walter Serner reivindicaba en sus escritos las figuras de insignes criminales — y literatos— como François Villon, Boris Savinkov o George Manolescu, no podía imaginar que, pocos años después, el mayor criminal del siglo XX pondría fin a su vida en una cámara de gas. Un final trágico para una historia intensa. De familia judía, Walter Eduard Seligmann nació en 1889 en la ciudad —entonces austríaca, hoy checa— de Karlsbad. A los dieciocho años, comenzó a estudiar derecho en Viena, donde aprendió a transgredir los límites de la legalidad antes de trasladarse primero a Berlín y después a Zúrich. En adelante, hasta su establecimiento en Praga a finales de los años veinte, Serner viajará constantemente como un trotamundos apátrida, eterno extranjero que recorre una Europa atravesada por las cicatrices de la guerra. Su posición marginal en el mapa de las vanguardias europeas y las dificultades para reconstruir un relato vital y literario coherente le convierten en un autor heterodoxo y poco conocido del que apenas puede seguirse el rastro en las historias del arte y la literatura.

Sin embargo, Serner desempeñó un papel importante en el nacimiento y desarrollo del dadaísmo. Hacia 1913, conoció a Richard Huelsenbeck y Hugo Ball, futuros impulsores de dadá, en los círculos vanguardistas de Berlín. La ciudad disfrutaba entonces de un inquieto ambiente cultural en el que el expresionismo estaba convirtiéndose en una especie de *main stream* antiacadémico. Al estallar la Gran Guerra Serner, como tantos otros, se trasladó a Suiza e invitó a Ball a seguirle para colaborar en *Der Mistral*, la revista antimilitarista de la que consiguieron editar tres números en Zurich durante la primavera de 1915. Dejando a un lado estas colaboraciones iniciales, la relación entre Serner y el núcleo duro del primer dadaísmo suizo fue siempre tensa. Nuestro autor visitará esporádicamente el Cabaret Voltaire —“regentado” por Ball y su mujer Emmy Hennings—, nido de refugiados, exiliados y prófugos de distintas nacionalidades que, durante la contienda, se atrincheraron en la alocada diversión de la noche zuriquesa. Pero, pese a ello, terminará aborreciendo el antintelectualismo de Ball y Huelsenbeck, a quienes criticaría desde las páginas de su revista *Sirius* en marzo de

1916 por su “arrogancia e imperdonable blasfemia contra la inteligencia”. A Serner nunca le entusiasmó el alboroto lúdico del cabaret y, según su amigo el pintor Christian Schad, “aunque en un principio se divertía con ellos, pronto se percató de que aquello podía convertirse en algo superficial”.

La confluencia de individualidades muy dispares en una Suiza neutral — donde, en palabras de Serner, “el odio y la envidia son la mitad de escasos que en otras partes”— había dado lugar al dadaísmo, un movimiento heterogéneo que llevará hasta sus últimas consecuencias el radicalismo y la negatividad de la vanguardia histórica. Dadá, respondiendo tanto al expresionismo ambiental como al futurismo —con el que comparte la beligerancia discursiva y la tendencia al accionismo—, arremete contra todas las convenciones imperantes en la sociedad de su tiempo. Típica estrategia de la vanguardia más combativa: la autoafirmación a través de la negación de todo lo precedente y circundante, de lo artístico y lo político, de la historia pasada —como tradición sobre la que trabajar— y los proyectos de futuro —como fuente de legitimidad en el presente—. Al fin y al cabo, dadá niega todo y a todos, se niega a sí mismo para convertirse en pura acción carente de objetivo, programa o función. Dadá no produce obras, simplemente se produce a sí mismo como negación que se sigue de la pérdida definitiva de la fe en el arte, en el hombre y en el progreso histórico que había sembrando Europa de cadáveres y trincheras.

La aproximación definitiva de Serner a dadá no se produciría hasta 1917, cuando ya se había atenuado el accionismo del Cabaret Voltaire —cerrado en el verano de 1916 después de cinco meses de actividad— y Ball había sido desplazado por Tristan Tzara como cabeza visible del movimiento. Con Tzara y Hans Arp, entre 1917 y 1919, Serner firmará varios poemas —bajo el nombre colectivo de *La sociedad para la explotación del vocabulario dadá*— y alcanzará una considerable influencia sobre el grupo hasta la partida del primero a París, concluida la Gran Guerra, donde empezarán las disputas entre el dadaísmo y el pujante surrealismo tras algunos momentos de natural coexistencia. Durante esos años, antes de la disolución del núcleo suizo —París y Berlín pasarán a ser sus centros principales—, Serner insuflará a las actividades del grupo un nihilismo ácrata —pero extraordinariamente autoconsciente— que contribuirá a su colapso final.

Como el mismo Serner escribe en su poema *Yo*: “Cuando explotó la [Primera] Guerra Mundial, tenía tan mala reputación que tuve que recrear mis cuatro años de estancia obligada en Suiza con todo tipo de divertimentos y con la redacción de un

manual titulado *Última relajación (Manifiesto dadá)*, que será de utilidad para todo el mundo, y que aclara que, en última instancia, la determinación es más valiosa que la experiencia”. No es fácil señalar a qué se refieren los conceptos “determinación” y “experiencia” en una escritura y un autor tan refractarios a las exégesis. Su manifiesto parece brotar de una dilatada experiencia vital, pero, con apenas treinta años, esa experiencia no era suficiente como para dotar de contenido al programa que planteaba su manual. Impostura habitual en el periodo heroico de la vanguardia, cuando los manifiestos de los artistas solían anteceder e, incluso, desbordar y ensombrecer a las prácticas en las que, supuestamente, debían cristalizar las poéticas defendidas. Ahora bien, no sería descabellado pensar que la determinación inicial —el programa contenido en su *Última relajación*, que debe “provocar un estado de extraordinario deseo emprendedor”— condicionase el posterior desarrollo vital y literario —si es que ambos pueden deslindarse— de Serner. El manifiesto aboga por una concepción actitudinal del existir que convierte la praxis de los hombres/artistas en una búsqueda constante de un hacer consciente. De hecho, lo que Serner nos ofrece en la primera parte de su manual es la determinación que conduce a la experiencia recogida en la segunda parte del mismo.

Así pues, la *Última relajación* constituye el punto de partida —el *Manual fundamental*— de lo que, posteriormente, será su *Manual para embaucadores (o para aquellos que pretendan serlo)*. Varios investigadores apuntan que el texto, firmado en 1918, conserva algunos rasgos del expresionismo literario del grupo neopatético aglutinado en torno a *Die Aktion*, publicación en la que Serner colaboró durante su estancia en Berlín. Pero, al mismo tiempo, la redacción confusa y por momentos incoherente, la ruptura con toda convención estilística y el tono vehemente y agresivo se alinean con la retórica negativa de dadá. Desde la primera página, Serner propone una lectura performativa de su texto, una lectura que debe ponerse en escena siguiendo unas pautas marcadas en los *Preparativos* que anteceden a cada una de las secciones del manual. De ese modo, la literatura parece disolverse en la praxis vital o, mejor, trata de reconducirla hacia un terreno en el que pueda establecerse una continuidad entre la fuerza transformadora del arte y la cotidianidad no administrada de los individuos.

Por otra parte, el concepto de manual siempre estará condicionado por unos usos concretos y por su necesaria legibilidad en tanto contenedor de instrucciones precisas. Aquí Serner, como buen vanguardista, compromete el concepto de autonomía —*l’art pour l’art*— introduciendo en el campo literario un género —manual—

caracterizado por su utilidad. Y, sin embargo, la experimentación lingüística y la resistencia a la representación y a la interpretación convierten el texto en un manual de uso imposible, una bofetada contra las convenciones de la sociedad burguesa, contra el buen gusto y el esteticismo, que, en último término, consigue abrir un camino de emancipación personal para todo aquel que se aventure a actuar —performar, poner en acto— el potencial disruptivo del lenguaje dadá.

La “relajación” de Serner, publicada en 1920, no puede ser considerada, como en ocasiones se ha dicho, el primer manifiesto dadaísta: Huelsenbeck había leído su *Declamación* y Ball su *Primer manifiesto dadaísta* en el Cabaret Voltaire en 1916. No obstante, se ha escrito mucho sobre las similitudes entre la *Última relajación* de Serner y el *Manifiesto Dada* de Tzara, datado en marzo de 1918 y publicado en el número 3 de la revista *Dada*. Aunque Serner nunca se pronunció sobre este asunto, el primero en especular sobre un posible plagio, insinuado también por Huelsenbeck y Schad, fue el mismísimo André Bretón en *Après Dada* (1922). Con toda seguridad, la polémica no debió importar demasiado a Serner teniendo en cuenta que había escrito varios textos a dos manos con Tzara y que su objetivo vital no era medrar en los círculos vanguardistas de París. En cualquier caso, el destino ha querido que Tzara pase a la historia del arte como protagonista de uno de sus momentos estelares y a Serner apenas se le recuerde como un secundario cuya obra no ha sido traducida al Español. Algo absolutamente coherente con las metas expuestas en su manual: “Las mejores obras de la literatura mundial fueron escritas con la intención de ser el mejor libro de todos los tiempos. Ése era el requisito psicológicamente único e indispensable del escritor por aquel entonces. Hoy este requisito sólo puede ser: querer conseguir lo imposible, que jamás vuelva a ser escrito un libro con aquel propósito”.

Tras la dispersión de los dadaístas al final de la guerra, Serner recaló en París donde se distanciará del grupo de Tzara. En 1921 pasa una temporada con Schad en Italia y empieza a viajar por Europa: Barcelona, Berna, Viena, Praga y hasta una treintena de destinos diferentes en tan solo una década. En esos años, escribe numerosos relatos reunidos en libros como *Der elfte Finger* (1923) o *Der Pfiff um die Ecke* (1925), la mayor parte de los cuales tematizan el crimen, la prostitución y la vida de los bajos fondos, que siempre fascinaron a Serner por su capacidad para *épater le bourgeois*, pero también por su naturaleza invisible en tanto cloaca de una sociedad hipócrita que se niega a reconocer sus propias miserias.

La segunda parte del *Manual para embaucadores* —*Manual práctico*—, su último trabajo publicado, apareció como prolongación de la *Última relajación* en 1927, casi una década después de sus años dadaístas, cuando la fuerza originaria del movimiento se había disuelto y el tono incendiario de los manifiestos ya no era pertinente. Si en la primera parte Serner exponía su determinación —la voluntad de vivir y hacer de otra manera—, en la segunda, algunos años, relatos y viajes después, consigue sistematizar las experiencias derivadas de aquel impulso inicial. Conociendo el final de la historia —en el campo de exterminio de Theresienstadt, cerca de Praga, donde fue deportado junto con su esposa Dorothea Herz desde el gueto de la capital checa en 1942—, no es fácil imaginarse a Serner viajando por Europa en compartimentos de primera, durmiendo en hoteles de lujo cuyas cuentas no siempre podía pagar o visitando elegantes burdeles regentados por hampones venidos a menos. Y, sin embargo, en tales experiencias parece basarse la segunda parte del manual. Alejado del barroquismo del *Manual fundamental*, el *Manual práctico* es un compendio de aforismos que sigue una estructura similar a la de un código legal —en algo debía notarse la formación jurídica de su autor— con un cuidado despliegue de títulos, capítulos y artículos. Cada uno de ellos (des)ordena las pautas de comportamiento que deben seguirse para llegar a ser un rufián de una moralidad cuestionable. El manual recoge consejos para saber actuar en centenares de situaciones con las que el futuro embaucador podría encontrarse en su continuo vagar por el mundo. Serner nos indica cómo comer, dormir o viajar, cómo hablar, mentir y seducir, cómo vestirse y comportarse, cómo ser, al mismo tiempo, cauto y astuto, pícaro y complaciente, “conde o ladrón, traficante o diplomático, jugador o estafador matrimonial”. Instrucciones —muchas veces contradictorias— que rescatan el espíritu bohemio del *flâneur* baudeleriano para fundirlo con un malditismo típicamente vanguardista.

Desterrando cualquier pensamiento ingenuo y utópico sobre el mundo y sobre la capacidad del arte para cambiarlo —“quien considera que la vida es algo hermoso y los seres humanos buenos, o bien es un idiota o alguien con quien has de tener cuidado”—, Serner impugna el sistema burgués del arte, ridiculiza la grandilocuencia de la filosofía y la literatura —“vanas asnadas”—, constata el sinsentido de la vida moderna —“todo es decididamente una estafa”— y sentencia la muerte del arte —“el arte fue siempre una enfermedad infantil”— como única vía para su extensión en la vida. El lenguaje ya no es una simple herramienta comunicativa: ha de repensarse hasta ser deformado, ampliado, retorcido y vaciado de su “artisticidad” para convertirse no en

una representación de la realidad, sino en un arma capaz de destruirla y regenerarla. La construcción de otra realidad, de otro mundo, pasa por la puesta en crisis de las ópticas desde las que éste venía siendo contemplado. Las nuevas realidades artísticas deberán ser concebidas como experiencias intensificadas del existir. Experiencias fundadas sobre la destrucción de las formas artísticas ideológicamente construidas por una sociedad burguesa en la que se perpetúa la vida alienada de los individuos.

Como ha explicado Simón Marchán: “Si nos dejamos seducir por la estética de la destrucción y la negación que destilaba la náusea dadaísta; si reconocemos que sus comportamientos estéticos más genuinos son irrecuperables y sus obras son perpetuamente móviles (...), lo menos que podría suponerse es que su recuperación historiográfica es antidadaísta o incluso irrelevante e irrisoria desde una perspectiva dadaísta”. A pesar del “presentismo” de la vanguardia, implícito en su negación de los tiempos pasados y futuros, ésta siempre estuvo regida por una extraordinaria conciencia de la historia que le permitió responder a las necesidades de su tiempo con el fin de pensar otras formas de vida. En este sentido, la recuperación bibliográfica de los trabajos de Serner parece absolutamente pertinente para una necesaria reestructuración de los relatos de la vanguardia histórica, mucho menos homogéneos y coherentes de lo que en ocasiones se ha hecho ver. Su fuerza pasada parece proyectarse hacia un futuro en el que reverbera con un sentido renovado. Los contextos de producción y recepción nunca serán los mismos, pero la contestación implícita en el trabajo de Serner se mantiene intacta en un mundo que muta a gran velocidad. Y, teniendo en cuenta que “el mundo desea ser engañado”, el manual para llegar a ser un embaucador debería convertirse en el libro de cabecera de todo aquél que desee seguir viviendo en él.